

El jazz y sus críticos

Ignacio Sánchez-Cuenca

DAN MORGENSTERN

Living with jazz

Pantheon Books, Nueva York

GARY GIDDINS

Weathwe bird. Jazz and the dawn of its second century

Oxford University Press, Nueva York

El año pasado se publicaron en Estados Unidos dos libros sobre jazz de gran altura literaria e intelectual. Sus autores son dos de los críticos más respetados en este terreno: Dan Morgenstern y Gary Giddins. Morgenstern inicia uno de los trabajos incluidos en su libro con una afirmación obvia pero de gran trascendencia: el jazz y el cine son las dos formas de arte propias y originales de nuestra época (p. 620). No es casual que ambas se hayan desarrollado en los Estados Unidos y estén ligadas a inventos tecnológicos: en el caso del jazz, por ser una música basada en mayor medida en la interpretación que en la composición, su expansión no hubiera sido posible en ausencia del fonógrafo y la radio.

En el jazz cristalizan de modo eminente los elementos constitutivos de la cultura estadounidense: una forma de expresión estética nueva, vitalista, claramente urbana, independiente de la herencia europea, inspirada en un profundo individualismo, donde cada músico desarrolla su propio estilo, una música no demasiado intelectual, pero técnicamente muy elaborada y exigente, con un fuerte componente de inmediatez e improvisación, pegada a su época, reflejo de la sociedad de la que emana y de sus contradicciones y conflictos. Para los músicos negros la libertad que el jazz rezuma fue una conquista, una afirmación de dignidad y creatividad, en medio de una sociedad hostil que nunca ha acabado de asimilar el auténtico valor de esta música [1].

Los teóricos del arte apenas han prestado atención al jazz. Sus trabajos siguen girando en torno a las artes visuales, la literatura y la música clásica de raíces europeas, a pesar de que estas formas artísticas dieran claros signos de agotamiento al meterse en los callejones sin salida de las vanguardias. Mientras, los músicos de jazz, libres del peso de la historia, creaban una música nueva de una intensidad y riqueza asombrosas. Sin contacto alguno con las corrientes académicas, en torno a esta música se ha desarrollado un cuerpo de ensayo y crítica del mayor interés [2]. En la historia del jazz ha habido excelentes escritores. Citaré a algunos que a mi juicio tienen especial talento, como Gene Lees, Ira Gitler, Nat Hentoff, Stanley Crouch, Whitney Balliet, Martin Williams y, por supuesto, también los dos autores cuyos libros se reseñan aquí, Dan Morgenstern y Gary Giddins.

La labor del crítico es más bien ingrata. Suele irritar por igual al músico, que considera que el crítico no está autorizado para encumbrar a unos y destruir a otros (baste

recordar las invectivas de Miles Davis o Charles Mingus contra el gremio de la crítica), y al aficionado, que se acerca al jazz fundamentalmente con la intención de disfrutar y no tanto de enjuiciar. El crítico tiende a la severidad: adopta un papel como de botánico, interesado en conocerlo todo y en comparar y clasificar a los músicos de acuerdo con criterios que el aficionado no tiene por qué compartir. El aficionado desarrolla sus propias preferencias y no se siente obligado a escuchar la historia completa del jazz. Por otro lado, los críticos normalmente aprecian a un músico en la medida en que avanza algo nuevo frente al resto, o por la complejidad y elaboración de su estilo; les atraen las obras difíciles e intrincadas, mientras que el aficionado tiene una actitud más despreocupada, más caprichosa si se quiere, pero también más espontánea y sincera, consciente de que sus gustos no los tiene que compartir con nadie, ni ha de dar cuenta de ellos.

A esta divergencia de intereses entre críticos, aficionados y músicos se añade la dificultad específica de utilizar palabras para referirse a algo tan inasible como la música. ¿Cómo describir un solo de Bud Powell a alguien que nunca lo haya escuchado? En la literatura sobre jazz hay varios recursos para salir airoso del trance sin caer en la cursilería o la pedantería. Algunos recurren a comentarios técnicos, musicológicos; otros se centran en detalles históricos y biográficos; y los más dotados estilísticamente hacen abundante uso de sinestesias y metáforas a fin de traducir las sensaciones musicales a palabras.

Los libros de Morgenstern y Giddins representan lo mejor de la crítica de jazz. Se trata de dos volúmenes extensos, que recopilan trabajos anteriores de muy diversa procedencia. En el caso de Morgenstern, su libro reúne por primera vez multitud de escritos suyos que permanecían dispersos, cubriendo un largo período desde los años sesenta hasta hoy. Por su parte, Giddins ha puesto juntos aquí artículos de los últimos quince años, formando un complemento a su obra maestra, *Visions of Jazz* [3], quizás el libro de crítica más profundo y bello que se haya escrito sobre esta música.

Ambos autores comparten un amor ilimitado por el jazz y un respeto enorme por los músicos. Aunque, como luego veremos, sus estilos son muy diferentes, entienden su tarea de modo similar. Parece como si los dos estuvieran de acuerdo con la teoría desarrollada por el filósofo Ronald Dworkin sobre lo que constituye una buena interpretación [4]. Aplicando una especie de principio de caridad, Dworkin sugiere que entre varias interpretaciones alternativas de un texto (vale decir también un texto musical), la más conseguida es justamente aquella que consigue sacar lo mejor del texto, aquella que lo analiza bajo la luz más favorable posible. Dicha interpretación exprime todas las virtudes potenciales del texto. Morgenstern, por ejemplo, es bien conocido por haber revalorizado las grabaciones de Louis Armstrong de los años treinta y cuarenta, habitualmente despreciadas por la crítica frente a los discos históricos de los *Hot Five* y los *Hot Seven* de la década de los veinte. Las cien primeras páginas del libro se dedican a sacar méritos en Armstrong que otros habían pasado por alto. En ese sentido, la suya es una interpretación que encaja mejor con la obra de Armstrong, porque detecta aspectos que estaban ahí y que los demás no habían percibido.

Tanto Morgenstern como Giddins rehúyen el aspecto negativo o destructivo de la crítica. Claramente, no creen que un crítico sea más puro o más íntegro o más

inteligente por destrozar la obra de los músicos que le desagradan. Los dos tienen gustos bastante eclécticos e intentan descubrir siempre algún atisbo de grandeza o genialidad incluso en músicos menores. Esto es especialmente claro en el caso de Morgenstern, que dedica numerosos capítulos a músicos que no suelen aparecer en la literatura sobre jazz (Bunny Berigan, Milt Hinton, Barry Harris, Jack Teagarden...). Giddins sólo pierde la paciencia en una ocasión, cuando revela una ironía bastante letal a propósito del *Blood on the Fields* de Wynton Marsalis, el oratorio de tres horas sobre la historia del pueblo negro en los Estados Unidos, obra que no duda en calificar de pretenciosa e inmadura (pp. 162-165). Pero es una excepción entre medias de una alegría generalizada por los buenos momentos que sigue produciendo el jazz.

El estilo de cada uno de los dos autores es bastante distinto. Morgenstern, quizá por su origen europeo (nació en Austria) y por su asombrosa erudición, es más contenido, y consigue atraer al lector hacia la música que comenta con gran despliegue de datos históricos sobre los músicos, los temas que interpretan y la época que vivieron. Entrevera algunos juicios críticos, que a la sombra de toda esa información suenan llenos de autoridad. Su estilo es como el de una guía turística excepcionalmente bien escrita, en la que se cuenta la historia de los monumentos y se revelan detalles y curiosidades en los que el visitante por sí mismo nunca habría reparado. Giddins, por el contrario, es más torrencial, su prosa contagia entusiasmo al lector, y entra más a fondo en la música y su significado. Tiene un raro don para dar una idea con palabras de cómo suena un disco o cuál es la idiosincrasia de cada músico, sin caer jamás en la pretenciosidad.

El libro de Morgenstern interesará a cualquier aficionado al jazz, pues cubre todos los estilos y períodos, aunque se advierte una preferencia por la música anterior a los años sesenta. El volumen de Giddins, en cambio, se centra en mayor medida en el jazz contemporáneo, el que viene desarrollándose desde los años noventa hasta ahora. En su libro anterior, *Visions of Jazz*, al que ya se ha hecho antes referencia, repasaba los primeros cien años. Ahora se ocupa del presente, comentando novedades discográficas y actuaciones musicales, sobre todo de la escena neoyorquina, o trazando perfiles de músicos jóvenes. Y, aprovechando reediciones de discos antiguos, vuelve también sobre figuras clásicas del jazz. Resultan imprescindibles, por ejemplo, los capítulos 67 y 130 dedicados a Louis Armstrong.

Giddins completa su libro con dos ensayos de gran enjundia sobre el papel de la vanguardia en el jazz y sobre la naturaleza del jazz contemporáneo. Son dos textos profundos y provocativos. Sometido al ritmo frenético del siglo XX, el jazz ha sufrido una evolución vertiginosa en poco más de cien años. Comenzó siendo una música folclórica, pero gracias a la figura única de Louis Armstrong, cuyos solos se elevan sobre la polifonía original del *dixieland*, consiguiendo que por primera vez la gente pare de bailar para escuchar asombrados su fraseo, el jazz se transformó en un lenguaje artístico que permitía a los músicos desarrollar su propio estilo. Tanto Morgenstern como Giddins señalan la importancia absoluta de Armstrong. Giddins llega a sugerir que sin Armstrong el jazz podría haberse quedado en mero folclore del sur de Estados Unidos. En poco más de diez años, desde el final de los veinte hasta comienzos de los cuarenta, el jazz pasó a ser la música dominante en Norteamérica. Son los años dorados del *swing*, con Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Lionel Hampton... Este dominio continúa incluso en la época del *bebop*, tras la Segunda

Guerra Mundial, cuando Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y muchos otros revolucionan la tradición. A juicio de Giddins, el jazz entra en una fase distinta, de recesión, en la siguiente década, en los cincuenta, cuando comienza a ser desplazada socialmente por el *rock & roll*.

El jazz pasa a ser entonces una afición minoritaria, propia de gente culta y refinada, cuyo icono más representativo es Miles Davis. Y se vuelve del todo minoritaria, hasta el punto de prácticamente desaparecer, con la irrupción de la vanguardia (el *free jazz*) en los sesenta, quedando en bancarrota tanto en términos de presencia social como de creatividad. Son los peores años de la historia del jazz, cuando los músicos abandonan el barco y se pasan en masa al jazz eléctrico que intenta la fusión con el *rock*.

La experimentación del *freejazz*, sin embargo, no acabó del todo con la tradición. Al revés, en la segunda mitad de los setenta aparece una nueva generación de músicos, educados en el *free jazz*, que comienzan a recuperar elementos que se remontan a los orígenes, incorporando formas del *blues*, el *gospel*, el *boogie*, o las marchas de Nueva Orleans, y que por primera vez es plenamente consciente de su pasado e historia. Coincide con su plena institucionalización, en las universidades, en los centros culturales, en las fundaciones. El jazz entra en lo que Giddins llama su fase «clásica». La innovación, tal como se había dado desde Armstrong hasta Coltrane, desaparece y los músicos hacen en lo esencial variaciones sobre el pasado. La figura paradigmática de este nuevo período es Wynton Marsalis.

Son muchos los que piensan que esta nueva fase clásica del jazz supone su muerte creativa en la medida en que el elemento rebelde e inconformista que siempre había encarnado el músico de jazz queda ausente. Frente a la aparición de nuevos estilos cada diez o quince años, como venía sucediendo desde la década de los veinte, ahora nos ha tocado vivir una época conservadora y ecléctica, sin un rumbo claro, sin figuras sobresalientes que impongan una forma específica de tocar. Pero Giddins argumenta que esa percepción es injusta. El jazz, al fin y al cabo, se ha construido no sobre estilos, sino sobre la capacidad de los músicos para improvisar y expresarse a través de sus instrumentos. Es un asunto de talento y de sensibilidad, no de originalidad.

El jazz que hoy se hace, es verdad, resulta ciertamente diferente al de otras épocas. Con todo, frente a tantos pesimistas y nostálgicos, Giddins cierra su libro augurándole larga vida.

[1] La conexión entre el jazz y la libertad queda confirmada por el hecho de que en Francia, Holanda o Dinamarca, el jazz arraigara con fuerza bajo la ocupación alemana: los nazis detestaban el jazz (Morgenstern, p. 5), igual que Fidel Castro en Cuba, que llegó a prohibirlo.

[2] Una antología muy bien preparada de escritos sobre jazz es la de Robert Gottlieb (ed.), *Reading Jazz*, Nueva York, Vintage Books, 1999.

[3] Gary Giddins, *Visions of Jazz. The First Century*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

[4] Véase Ronald Dworkin, *Law's Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, cap. 2; una crítica de la teoría de Dworkin puede encontrarse en Laurence H. Tribe y Michael C. Dorf, *On Reading the Constitution*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, cap. 1.